

## **Imagens, fragmentos, ligações. Sobre *Short Movies* de Gonçalo M. Tavares**

Eunice Ribeiro

Professora Catedrática<sup>1</sup>

*A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens de cinema são antes de mais operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, com a causa e o efeito.*

Jacques Rancière, *O Destino das Imagens*

### **1.**

No quadro do pensamento estético de Rancière, o termo *imagem* designa uma dupla potência e uma dupla poética: por um lado, vale como forma pura ou pura presença visível, e por conseguinte como potência de desligação que dissolve a ordem clássica dos agenciamentos narrativos e ficcionais; por outro lado, ao autorizar combinações que lhe dão 'sentido', intervém como elemento de conjunção no interior de um relato ou de uma história comum. Dois regimes imagéticos distintos estão aqui em causa, um fundado na visibilidade bruta e imediata, impermeável a qualquer narrativização; outro, na aptidão discursiva do visível. Ainda que a imagem, como Rancière a define, não corresponda necessariamente a uma forma visível (concebe-se e.g. a probabilidade de imagens inteiramente feitas de palavras), o seu regime mais comum parece ser aquele que articula o visível com o dizível, o sensível com o inteligível, a exibição com a significação, investindo simultaneamente num valor analógico ou icónico e numa diferença, numa deslocação, em suma: numa *dissemelhança*.

No caso particular das imagens da arte, conforme observa o filósofo, não estamos jamais perante meras presenças icónicas que produzem a cópia ou a semelhança de um original, mas sim face a um jogo de *operações* que gera alterações ou desfasamentos da semelhança: «as imagens da arte são, enquanto tais, dissemelhanças» (RANCIÈRE, 2011, p. 15). Nesse sentido,

---

<sup>1</sup> Universidade do Minho, Braga/Portugal, docente no Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos, email: [eunice@ilch.uminho.pt](mailto:eunice@ilch.uminho.pt)

perturbam as formas da imagética social e mercantil e a vulgar circulação das imagens, arrebatando uma função habitualmente consignada à crítica. O conceito de *frase-imagem* avançado por Rancière permite perceber um novo tipo de articulações entre as artes da palavra e as artes das formas visíveis fora da tradicional subordinação das ‘imagens’ ao ‘texto’, entendido este segundo um esquema aristotélico de relações de causalidade entre ações. Em vez de uma ordem hierárquica segundo a qual a função textual de inteligibilidade, produzida pelas conexões da narração e do sentido, se sobrepunha à constituição de imagens e à produção de presenças, a frase-imagem designa uma nova medida da arte, alheia quer ao regime estético modernista da autonomia artística e da radical separação das artes, quer à justaposição caótica e esquizofrénica das histórias e das mercadorias, ao delírio do *tudo está em tudo*, ao torpor consensual da «grande parataxe» (*id.*, p. 62) que caracteriza alguma da nossa contemporaneidade social e mercantil:

A esta medida, proponho chamar «frase-imagem». Por este termo, entendo algo diferente da união de uma sequência verbal e de uma forma visual. (...) A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Pelo termo «frase-imagem» entendo a união de duas funções esteticamente por definir, isto é, pela maneira como desfazem a relação representativa da imagem pelo texto. No esquema representativo, a parte do texto era a do encadeamento ideal das acções, a parte da imagem era a do suplemento de presença que lhe dá carne e consistência. A frase-imagem derruba esta lógica. (...) É a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frásica – de continuidade – e em potência constitutiva de imagens – de ruptura. Enquanto frase, acolhe a potência paratáxica ao repudiar a explosão esquizofrénica. Enquanto imagem, repudia, graças à sua força disruptiva, a grande sonolência da mastigação indiferente ou da grande embriaguez comungante dos corpos. (*id.*, p. 65)

Ao integrar em simultâneo uma potência de conjunção e outra de disjunção, de ordem e de desordem, a frase-imagem propõe um tipo de sintaxe dialética ou tensional próxima da montagem, em sentido lato (e não apenas cinematográfico). Trata-se no fundo de uma máquina de combinação e colagem de heterogéneos, de associação de elementos incompatíveis que, ao mesmo tempo que cria choques, constrói um *continuum*. Ora, é esse desvio crítico relativamente a um lógica canónica introduzido pela montagem que não só deixa frequentemente perceber uma visão da História como conflito, como outorga um sentido ‘político’ às associações produzidas.

## 2.

A intervenção ao nível da linguagem e a leitura política dos signos, na aceção que aqui lhe damos, são atitudes frequentemente reclamadas pelo escritor português Gonçalo M. Tavares. Autor de uma obra iniciada em 2001 mas que é já tão vasta quanto genologicamente diversa, movimentando-se entre territórios textuais alternantes e alternativos, alguns deles mais ou menos indefiníveis ou escassamente categorizáveis,<sup>2</sup> Tavares propõe-se atingir uma certa forma de lucidez que passa em boa parte pela *investigação* (repito o termo utilizado pelo Autor)<sup>3</sup> de formas diferentes de escrita, pela desmontagem dos mecanismos linguísticos e por uma preocupação declarada de defesa ou resistência contra os ‘ataques’ e as ‘agressões’ das palavras. Trata-se quase sempre de uma postura prioritariamente epistemológica, muito mais interessada em ‘perceber’ e em ‘conhecer’ do que em ‘relatar’, avessa a vícios taxonomizadores e aberta, pelo contrário, a um entendimento aglutinador e relacional do mundo e da literatura: «Como gosto muito da ideia de ligação, gosto da ideia de uma coisa poder ser uma coisa e outra coisa e outra e mais outra» (TAVARES, 2010, p. 31). Provavelmente por isso, Tavares exercita frequentemente na sua escrita um certo tipo de fragmentaridade a partir da qual se permite também ao leitor/intérprete a formulação de hipóteses possíveis de *ligações* ou a simulação de ligações, inevitavelmente plurais e incertas, dentro de um sistema de significações globalmente precário e instável.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Além de uma inscrição em géneros reconhecidos (“Romance”, “Teatro”, “Epopeia”), a bibliografia de Gonçalo M. tem sido arrumada pelo Autor em categorias textuais menos ortodoxas que incluem, por exemplo, “Canções”, “Enciclopédia”, “Arquivos” ou “Investigações”, sobressaindo casos de marcação diferida ou *a posteriori* do género, segundo uma lógica claramente processual de organização do seu território textual. Sobre o que considera ser a «lucidez programática» de Gonçalo M. Tavares em termos de confeção de uma singular cartografia genológica, veja-se o recente ensaio de Luís Mourão (2011, pp. 45-61) sobre o Autor.

<sup>3</sup> Em entrevista à revista *Ler*, Gonçalo M. Tavares manifesta claramente a sua visão da literatura como dispositivo prioritariamente cognitivo: «Nesse sentido é que escrever é mesmo uma forma de investigação. À medida que vou escrevendo vou descobrindo coisas sobre o mundo – onde me incluo e de que sou uma pecinha pequenina – e realmente é isso que me interessa. De certa maneira, o que quero é ir iluminando partes do mundo que não conhecia.» (MARQUES, 2010, p. 31).

<sup>4</sup> Recorde-se a este título o facto de Tavares ser igualmente o autor de *Breves notas sobre as ligações* (2009), um volume que foi já cotejado com a obra *Short Movies* que aqui nos propomos comentar, onde a ideia central da exploração de relações possíveis transforma o texto numa espécie de «máquina de pensar», na expressão de Rui Magalhães (2010, pp. 249-252) em recensão ao volume.

Assim sucede em *Short Movies* (2011) onde o dispositivo da frase-imagem a que alude Rancière julgo manifestar-se claramente. Invertendo, à primeira vista, a lógica mais comum da adaptação cinematográfica e da tradução do literário em cinemático, Tavares parece interessado em produzir verbalmente puras presenças icônicas, suspendendo as habituais conexões da narração e do sentido. Não obstante, a ‘cinematografia verbal’ que o livro encena instaura uma manifesta tensão entre funções de ligação e de desligação ao oferecer-se no seu todo como uma montagem de breves sequências ou pseudo-sequências fílmicas (sessenta e nove ao todo), aparentemente inventadas e sem nexos óbvios entre si, todavia enquadradas por fronteiras englobantes que configuram um espaço macrotextual comum, significativamente delimitado com a palavra “Fim” inscrita nas últimas páginas do volume. Por aqui se opera o que poderíamos apelidar, paradoxalmente, uma ‘conjunção disjuntiva’,<sup>5</sup> em que o efeito de encadeamento estrutural conseguido pela série de *curtas-metragens* (traduzindo à letra do título) entra em choque com a instabilização ou mesmo com o bloqueio dos sentidos gerados por cada uma das sequências – pontuadas por uma certa inconsistência narrativa e por um certo absurdo quase surrealista – e pelo conjunto das várias sequências que tematicamente parecem repelir-se. Em *Short Movies*, o exercício sobre a relação entre escrita e imagem supõe um trabalho sobre a palavra que se faz contra a sua habitual função lógica e ordenadora, no sentido não de promover mas de restringir ou pelo menos de desestabilizar a discursividade e a interpretabilidade. Como se se pretendesse operar uma conversão das apetências narrativizadoras dos signos verbais e da sua capacidade para o *telling*, nas aptidões ‘monstrativas’<sup>6</sup> da visualidade fílmica e do seu típico *showing*.

Eis porque estas curtas-metragens (as mais breves ocupam pouco mais de cinco linhas e a mais longa, três páginas), captando ‘cenas’ ou ‘quadros’ de

---

<sup>5</sup> Reutilizamos neste passo a expressão com que Rancière se refere à particular gramática das imagens presente em *Histoire(s) du Cinéma*, de Godard (cf. RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 51)

<sup>6</sup> Por *monstration* entendemos, com André Gaudreault (1989), uma modalidade comunicativa própria do cinema e da representação dramática na qual a transmissão da informação narrativa é imputada diretamente às personagens, através da sua ação corporal e/ou verbal, e não a um narrador – neste caso praticamente ausente – a quem coubesse a função de relatar as peripécias da história em que se incluem.

uma quotidianidade razoavelmente anódina, não são propriamente – ou não são sobretudo – estórias ou micronarrativas, ‘incompletas’ ou ‘parcelares’; nem tão pouco é certo, como atrás se disse, que correspondam a descrições ecfrásticas de imagens ‘reais’ (filmicas), embora se aproximem, muitas delas, de um registo descritivo rarefeito (quase anti-ecfrástico no que toca um certo laconismo e economia de detalhes), vertido numa gramática acentuadamente sincopada, nominalista e enumerativa, imediatamente sugerida nos próprios títulos. Tome-se um exemplo:

#### A MERCEARIA

Numa mercearia, lá atrás, um póster de Marilyn Monroe.

Depois vemos a mercearia. Os alimentos mal arrumados, a sujidade no balcão e em várias prateleiras.

Depois vemos o casal que trabalha na mercearia, provavelmente os seus donos. São feios, terrivelmente feios. Os dois.

Lá atrás, o póster de Marilyn Monroe.

Ainda que o efeito de monstração, assinalando uma clara predisposição cinematográfica, seja aqui perturbado pela incursão de um intermediário da representação – o narrador, camuflado sob a pele de um ‘espectador ignorante’ que raramente sabe além do que vê, servindo de mediador entre as imagens (verbais) e os seus outros espectadores fictícios –, a produção da iconicidade tende a sustentar-se numa perceção dada como externa e neutra e num registo de ‘superfície’ em que ambientes e personagens são sobretudo mostrados e raramente explicados ou comentados. Simulando o próprio trajeto de um *camera eye*, o olhar deste narrador/espectador – sempre o mesmo em todas as estórias e funcionando desta feita como dispositivo adicional de ligação entre elas – parece querer comportar-se como o olho maquínico vertoviano, transferindo para os leitores/espectadores a responsabilidade das interpretações e dos sentidos. Sistemáticamente convocado pelo plural de uma visão coletiva (“vemos”), o ‘público’ destas curta-metragens poderá tão-só organizá-los a partir das justaposições de imagens que o movimento do olho-câmara lhe permite sugerir: da colisão entre a imagem do póster de Marylin Monroe e a dos donos «muito feios» da mercearia (a adjetivação, superlativa, assim como a dupla referência ao póster inserem não obstante uma subtil e

irónica modalização enunciativa contra a crua neutralidade do observável) resulta, para os espectadores, um vago sentimento de desconforto, de turbulência, que se repetirá, exponenciando-se por via dessa acumulação sucessiva, na maior parte das restantes histórias.

Se a estratégia não é em si absolutamente original – entre outros, o *nouveau roman* francês e os chamados *cinéastes du langage* já a tinham abundantemente ensaiado (cf. SOUSA, 2003) –, é certo que Tavares a reutiliza inovadora e eficazmente no sentido de expor, escapando ao comentário moral e à literatura profilática, aquilo que em boa parte da sua obra constitui uma preocupação central: a fragilidade das relações entre os seres humanos, os mecanismos do domínio e da indiferença, as origens do medo, da dor, da loucura. Porventura isso mesmo que Hannah Arendt apelidou *a banalidade do mal*.<sup>7</sup> Será por certo nessa linha de leitura que o próprio Autor propôs classificar estas histórias como «uma espécie de canções negras» ou «mundos fragmentados»,<sup>8</sup> cuja tonalidade anti-épica e anti-lírica se torna evidente. Regressaremos a este aspeto.

Ainda a propósito dos processos ficcionais de Gonçalo M. Tavares, vale a pena ponderar outros tipos de operações com as quais se fabricam literariamente experiências visuais ou mesmo audiovisuais, como bem observou Eduardo Torres (2012), já que, se os ‘filmes’ em *Short Movies* regra geral não ‘falam’ (são escassos os vestígios de diálogo entre personagens, direto ou reportado pelo narrador), registam muito embora um repertório amplo de sonoridades (sirenes de ambulância, aplausos, estalos, música, risos, sons de balas, ruídos de choques ou de aviões, rezas, inúmeros gritos). A apropriação recorrente de vocabulário relativo ao campo lexical do cinema (câmara, plano, imagem, perspetiva), assim como a utilização preferencial do presente verbal ou da elipse verbal e de deícticos temporais que acentuam a

---

<sup>7</sup> Veja-se, neste ponto, o comentário do filósofo português Miguel Real reportando-se ao pensamento de Arendt: «(...) superando a teoria do mal radical em Kant, o mal é o que de mais banal existe no homem, ou o que melhor define a banalidade do homem.» (REAL, 2012, p. 130)

<sup>8</sup> Inquirido a propósito da ambiguidade genológica dos seus livros mais recentes, *Short Movies* e *Canções Mexicanas*, ambos de 2011, Gonçalo M. Tavares referiu-se-lhes como «mundos fragmentados» ou «canções negras», posicionáveis incertamente entre a crónica, o conto, o ensaio ou o guião (cf. TAVARES, 2011, entrevista de Alexandra Sofia Costa para a Antena 1).

actualidade/instantaneidade do observado (agora) concorrem para a produção da ilusão de uma experiência fílmica “ao vivo” e em “tempo real”.

Apesar da presença da mediação narrativa a que já aludimos, interpondo necessariamente um certo distanciamento entre observado e observadores bem como uma certa desaceleração da experiência percetiva, casos há todavia de estreita cumplicidade entre o olho focalizador do narrador e o da câmara ficcionalmente engendrada cuja autonomização em termos narrativos a projeta para um estatuto de quase-personagem.

Em “O sapato”, e.g., o olho maquínico da câmara de filmar, arrebatando consigo a visão do narrador e a dos outros espectadores fictícios, num ritmo predatório de perscrutação, toma proporções ambigualmente antropomórficas, manifestando aparentemente comportamentos emotivos e distanciando-se da neutralidade e da exterioridade exibidas em boa parte das restantes estórias. Apenas quando a câmara pára, no final da narrativa, se percebe que as exigências do ‘filme’ não coincidem com as da ‘vida’ e que a moral das respetivas realidades não é idêntica: a *ansiedade* da câmara resolve-se tão-só pelo cumprimento de uma ética estrutural – fazer «com que uma pequena parte da história se completasse» (TAVARES, 2011, p. 132) – e a sua *boa ação*, pela conformidade a uma lógica estritamente ostensiva, i. e., dar a ver o segundo sapato de uma bela e atraente mulher que, estranhamente, se confessa numa igreja com um dos pés descalços.

Onde está esse sapato? Vamos agora à procura como se a câmara de filmar fosse bem-comportada, como se fosse elegante e delicada, uma espécie de escuteiro que quer fazer uma boa acção (...). Porém, o certo é que a câmara a fazer a boa ação de escuteiro passa pelos vários bancos da igreja e nada: não há sapato a sobrar, todos os outros sapatos estão no sítio certo, nos pés dos outros crentes que estão distribuídos pela igreja e por ali rezam: há sapatos, um de cada lado e nenhum a menos. E, de facto, a igreja não resolve o problema da ansiedade, que na verdade não é a ansiedade da mulher, mas sim a ansiedade da câmara que procura acelerar o seu movimento na procura de um sapato, como se fosse à câmara de filmar que faltasse um sapato e não à mulher. Mas eis que ela – a câmara, não a mulher – sai esbaforida. Está atrasada?, porque sai ela assim? Sai da igreja, a câmara de filmar, abandona a mulher e vai em corrida, vai com muita pressa, como se finalmente se tivesse lembrado de algo determinante (...) e, sim, o processo está concluído; encontrou-se o segundo sapato e por isso a câmara acalma, tudo está agora sereno e é então, agora, com uma extrema calma com muita lentidão, que a câmara pára, tranquila, de frente para o menino morto ao lado do segundo sapato. (*Id.*, pp. 131-133)

É sempre em função desse olho desdobrado e protésico da câmara, mais ou menos coincidente com o seu, que o narrador/espectador vê ou não vê, percebe ou não percebe. O olho da máquina é imune à interpretação, tal como o do narrador cuja maior ou menor insegurança ou ignorância narrativas (no geral, trata-se de um narrador não competente cujo discurso acumula modalizadores dubitativos) decorrem de um déficit de visão, causado pela excessiva ou reduzida abertura dos planos (pense-se por exemplo nos repetidos efeitos de *zoom*, enquadrando grandes planos de rostos, que funcionam frequentemente como obstáculo à compreensão dos contextos), e/ou pela alternância mais ou menos abrupta de enquadramentos e perspectivas. Curiosamente, mesmo quando se encaixam outras imagens dentro da imagem ‘fílmica’ (fotografias, vídeos, imagens televisivas), propiciando à partida uma visão acrescentada, o resultado, para o narrador, traduz-se por regra numa ambiguição ou numa suspensão semânticas que impõem resistência à interpretação. Ilustremos com o seguinte excerto de “A Oração”:

Uma fotografia mostra uma menina com os olhos fechados a rezar antes de comer a sua refeição.

Mas enquanto reza, com as mãos juntas, um cão põe o focinho em cima da mesa e come parte da comida da menina que estava no prato. Esta é a foto. Depois ter-se-á passado isto (mas é impossível ter a certeza): a menina termina de rezar, agradecendo a Deus a refeição e, depois de abrir os olhos vê que uma parte da comida já lá não está. (*Id.*, p. 115)

A imparcialidade da visão narrativa e a sua adesão ao olhar maquínico (o da câmara de filmar e o da câmara fotográfica supostas pela cena) são aqui postas à prova. Na verdade, o narrador que estórias atrás sustentava: «só estou a ver, não estou a estudar nada» (*id.*, p. 63) – é o mesmo narrador que outras vezes se assusta, faz conjeturas, comenta. À medida que nos aproximamos do final do livro, as estórias parecem ceder mais facilmente às digressões comentarísticas do narrador, comprometendo o grau de presença da imagem que à partida se quer apenas mostrar. “Galinhas”, uma das últimas narrativas do volume, é um bom exemplo dessa intermitência e instabilidade crescentes entre narrador/espectador e narrador/ensaísta ou narrador/filósofo:



Um menino com laranjas na mão a tentar acertar em galinhas que fogem como podem desse ataque infantil. A laranja não magoa muito, mesmo quando atirada com força porque, se acerta no corpo da galinha, o corpo ainda é espesso e largo e amortece a dor enquanto na cabeça da galinha a laranja pouco parece fazer porque a cabeça é ágil e raramente comete a estupidez de tentar responder à força com mais força. Mas claro que as galinhas não aprenderam a teoria do judo e não sabem que diante da força se deve fingir fraqueza para que seja a própria força do outro a derrotá-lo (...). E talvez até o medo faça bem às galinhas, as faça evoluir, por exemplo, as faça terem mais pressa ou tornarem-se mais inteligentes.

Mas ninguém consegue acreditar que elas aproveitem o mal que lhes fazem para evoluir, não são assim tão humanas, são animais que ainda perceberam poucas coisas. (*Id.*, pp. 141-142)

O envolvimento comentarístico da voz narrativa naquilo que virtualmente vê alcança nesta estória um timbre de reflexão abstrata e globalizante na qual as galinhas servem de matriz comportamental para um confronto mais ou menos evidente com a humanidade, confronto cujas conclusões são coletivas e consensuais («ninguém consegue acreditar») . Há um caso, porém, em que a intervenção opinativa do narrador se individualiza, acabando por solicitar explicitamente um paralelo envolvimento do espectador imaginário, convocado pela primeira vez como singularidade, fora do olhar coletivo. Trata-se da última *short story* do livro: “A fuga”.

Alguém foge, corre a grande velocidade e está assustado; vê-se pelo seu rosto que acompanhamos de perto: as sobrancelhas, o suor, a cara tensa, tudo neste plano mostra à evidência que estamos diante de uma fuga e de uma perseguição. (...)

Mas o plano abre-se e temos uma surpresa: o homem está a correr em redor de uma mesa – de uma mesa grande, sim, e circular – mas de uma mesa.

(...)

Mas o que importa é que de novo vemos, de muito perto, aquele rosto assustado. E se um rosto está assim assustado é porque tem razões para isso. E aquele rosto assustado justifica por completo a fuga, mesmo que não haja perseguidor e mesmo que aquele homem corra e fuja em redor de uma mesa, tudo está justificado. Olhamos para aquele rosto assustado e pensamos que sim, é justo, é adequado, é equilibrado, está bem assim – aquele homem merece estar com medo e estar assustado.

E tu, por exemplo, se estivesses na mesma situação – a correr como um louco em redor de uma mesa – também não estarias assustado? Eu sim, digo, eu respondo que sim, que se corresse daquela maneira, que se estivesse com aquele medo a correr em redor de uma mesa, ficaria ainda com mais medo e por isso correria ainda mais, como um louco, para fugir, para não ser apanhado. (*Id.*, pp. 151-152)

Aqui, a interpelação direta ao leitor/espectador na segunda pessoa, confrontada por sua vez com a nomeação do *eu* individualizado do narrador permitem transpor uma situação até aí apenas observada de fora (ainda que «de muito perto») para a esfera vivencial de cada um dos observadores,

transformando uma situação ficcional numa situação hipoteticamente 'biográfica'. Tal transposição implica por conseguinte uma privação, imposta a todos e a cada um: o abandono de uma posição de espectadorismo mais ou menos passivo, e a assunção de uma responsabilidade não tanto emocional quanto crítica sobre a lógica das imagens. Na verdade, como atrás já observámos, as 'emoções' exibidas nestas histórias parecem aferir-se preferencialmente por um princípio de coerência imagética que inverte a lógica causalista tradicional, introduzindo uma dissemelhança: o rosto assustado *justifica* a fuga, a imagem *justifica* o ato. A loucura é agora determinada por uma circunstância narrativa (correr à volta de uma mesa) e já não psíquica ou psicologicamente motivada.

Mais uma vez, trata-se de investigar e de pôr em evidência processos e pressupostos da construção ficcional, de interrogar modalidades e funcionamentos da significação, testando o desempenho das palavras, designadamente a sua capacidade para se anularem enquanto discurso para devirem imagem. A 'credibilidade' visual e cinematográfica das curta-metragens verbais de Tavares parece bem evidente, aliás, no facto de várias histórias de *Short Movies* terem sido entretanto passadas para o ecrã, fechando um círculo cuja origem foi na verdade virtualmente fabricada.<sup>9</sup>

### 3.

Ainda quanto a esta derradeira história do livro, curioso é notar também que a possibilidade de *transfert* da cena ficcional para o âmbito supostamente biográfico de cada espectador é facilitada não só pela trivialidade da situação, facilmente reencenável, como também pela rarefação das respetivas coordenadas temporais e espaciais. Em termos de espaço, conhecemos tão-só o observável através da perspetiva da máquina fílmica, sem adição de referências macro-espaciais ou apontamentos de uma geografia ficcional mais

---

<sup>9</sup> Algumas dessas curta-metragens em vídeo elaboradas, por vezes como exercício académico, a partir das curta-metragens verbais incluídas em *Short Movies* de Gonçalo M. Tavares são facilmente acessíveis através da *internet*: "Sono" inspirado em "Barulho" de G.M.T. (<http://vimeo.com/44817999>); "Mesa", adaptado de "A fuga" de G.M.T. (<http://vimeo.com/44420070>); "O cavalo" ([http://www.youtube.com/watch?v=GLqEJI5\\_iy0](http://www.youtube.com/watch?v=GLqEJI5_iy0)); "A bicicleta" (<http://www.youtube.com/watch?v=Qz69cVpKL5Q>); "O espelho" (<http://www.youtube.com/watch?v=BDuuWF7lcR8>).

abrangente. Do mesmo modo, a localização temporal das narrativas é razoavelmente vaga: sabemos que o tempo histórico pressuposto corresponde necessariamente ao que sucede a invenção da sétima arte, apesar de as referências diegéticas serem neste ponto esparsas e quase sempre indiretas (alusões a figuras históricas como Hitler, Zatopeck, Fred Astaire ou Marilyn ou a modernas tecnologias como a televisão, o vídeo, a fotografia; menções a helicópteros, aviões, táxis; personagens que discorrem sobre a história do século XX; uma data: 1948). Dir-se-ia, neste ponto, que estas curtas-metragens de Gonçalo M. Tavares retomam a *paragem da história* já assinalada por Luís Mourão (1996) em finais da década de 90 a propósito da ficção portuguesa contemporânea: uma desaceleração ou uma dissolvência do tempo, apontando para uma nova narrativa de *impoder* que pressupõe o desinvestimento numa noção de história como «tempo vectorizado para o futuro» (MOURÃO, 2011, p. 467). As estórias breves de Tavares situam-se com efeito numa espécie de trans-historicidade em que o ‘presente’, como bem observa o mesmo crítico, «se dá como espacialização do todo, rasurando quase por completo interrogações sobre o devir ou sobre o passado» (*id.*, p. 469). Daqui decorrerá uma substancial redução do interesse dos enredos na configuração de um sentido para histórias e identidades individuais (não por acaso, as personagens, em *Short Movies*, são por norma anónimas): a uma narrativa de peripécias teleologicamente orientada para a afirmação de destinos singulares, sobrepor-se-á uma cartografia mais ou menos abstrata de lugares entendidos como espaços repetitivos de conflitos de forças.

Eis o que poderá aproximar também entre si estas curta-metragens que, apesar de tematicamente díspares, reencenam situações ou comportamentos de violência (física, psicológica ou moral) explícita ou latente, alternantes manifestações do mal, quotidianizado ou banalizado e genericamente associado a jogos e mecanismos de poder e domínio: o mal em imagens, por assim dizer, ou em fragmentos de imagens. Na verdade, arriscamos aqui a redundância: a opção pelo modo fragmentário, como recorda João Barrento (2010) refletindo sobre casos tão afastados como os *Pensamentos* de Marco Aurélio ou os ‘pequenos tratados’ de Pascal Quignard, implica, por um lado,

uma relação de predação que saqueia e desfaz o todo organizado e, por outro, uma espécie de ‘corrida’ atrás de uma ideia ou de uma imagem, um desígnio de exposição de figurações eficazes, inopinadas. Na sùmula da retórica antiga, o fragmento, tal como recapitula o ensaísta, corresponde verdadeiramente a uma «predação de imagens» (*id.*, p. 75). O sistema intensivo a que corresponde a expressão fragmentária, enquanto forma concentracionária assente no não-dito e numa certa predisposição para o enigma, como também observa Barrento, identifica uma viragem de paradigma poético e epistemológico, iniciada com o Romantismo alemão e prolongando-se até à pósmodernidade, no sentido de uma ruptura com os modelos narrativo-extensivos, de uma resistência ao discursivo e à ilimitável expansividade da língua. O processo criativo de Tavares, tal como o próprio o tem descrito,<sup>10</sup> tende a um exercício frequente de economia ou de depuração verbal facilmente conciliável, por este outro prisma, com a sua adesão à densidade e à intensidade do registo fragmentário encarado como nova epistemologia poética.

Em *Short Movies*, o fragmento é literalmente imagem, ‘filme’; e como fragmento que é, «pensa no leitor» (*id.*, p. 67), exige e valoriza a sua inteligência, a sua capacidade de negociar sentidos. Apesar de apenas na última estória do livro o leitor (modelo) ser retoricamente convocado, aos leitores empíricos presume-se ser difícil manterem-se como meros espectadores/consumidores de imagens sem se exercitarem como intérpretes, i.e., como operadores de conexões que re-organizam os fragmentos fílmicos e acionam, nos termos já revisitados de Rancière, a dupla potência da imagem. Não raramente sob o pretexto temático e a propósito do que vínhamos tecendo sobre a violência e o mal, donde seria plausível concluirmos sobre o alcance não só semiótica mas, no final, política e eticamente interventivo da escrita de Tavares:

As suas ficções desnudam uma realidade que perturba a nossa visão da existência humana e desafiam a nossa reflexão. A lente da câmara (...) capta acontecimentos anódinos, sem qualquer excecionalidade, que subitamente deixam de

---

<sup>10</sup> A este título, ouçam-se as declarações de Gonçalo M. Tavares (2012) na Biblioteca Municipal de Frankfurt a propósito do seu método de criação literária.

o ser: o menino que posa para uma fotografia em vez de ajudar a extinguir um incêndio; um homem que não regressa ao carro depois de o ter abastecido de combustível; a presença de mulheres a arranjar o cabelo num cenário de total destruição. É através desse olhar da câmara de filmar, pretensamente neutro, que nos dá a ver um mundo perturbado e perturbador, que impiedosamente nos questiona. Como ficar indiferente à demonstração que a velhice não faz perder a vontade de matar, ou que qualquer pessoa pode adotar uma atitude e o seu inverso (ser agredido e agressor, vítima e carrasco), ou ainda que o perigo pode advir de sentimentos tão paradoxais quanto a arrogância (que impede a assunção dos nossos medos) ou a amizade (inimiga da vigilância e da cautela). (VIEIRA, 2012)

Por aqui chegamos, portanto, à dialética inescapável do fragmento: a sua necessária articulação com uma qualquer forma de totalidade, vale dizer, a sua predisposição para a *sociabilidade*, uma sociabilidade, acrescenta ainda Barrento, «que está presente, quer na relação dos fragmentos entre si, quer na sua qualidade de género anfitrião de todos os outros – da poesia à narrativa, da filosofia à crítica, da música à ciência» (BARRENTO, 2010, p. 65). Os impasses taxonómicos do género, no que toca a obra literária de Gonçalo M. Tavares, condensam-se, desta feita, na escrita do fragmento que, além da estreita afinidade com a imagem, alcança incorporar proliferantes categorias da expressão, num equilíbrio contraditório entre brevidade e ilimitação. A música não fica excluída: uma ‘alta condensação’ de música, nos termos barthesianos (BARTHES, 1995, p. 90), não propriamente um ‘desenvolvimento’, mas um timbre, uma dicção: ou uma *canção*, se retomássemos a formulação mesma do Autor.

*Órgão do infinito*, como o consideraram os românticos alemães, o fragmento abre-se pois a uma leitura de ‘vestígios’, como um corpo que incessantemente apontasse, a partir de si, para um fora de si: «O vestígio», lembra Barrento do que nos lembrara Quignard, «tem a mesma etimologia de *investigação*» (BARRENTO, 2010, p. 77). Não pode haver coincidência: a cinematografia literária de Gonçalo M. Tavares propõe-se, de novo, como uma máquina de lucidez, de ver e de pensar o mundo, o homem e as linguagens.

## **Referências Bibliográficas:**

BARRENTO, João. *O Género Intranquilo: Anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1995.

GAUDREAU, André. *Du Littéraire au Filmique. Système du Récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

MAGALHÃES, Rui. Gonçalo. M. Tavares, *Breves notas sobre as ligações* (recensão crítica). *Colóquio/Letras*, n.º 174, maio/agosto 2010, pp. 249-252.

MOURÃO, Luís. *Um romance de impoder. A paragem da história na ficção portuguesa contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus, 1996.

\_\_\_\_\_. O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares. *Diacrítica*, n.º 25/3. Braga: Húmus/Centro de Estudos Humanísticos, 2011. pp. 45-61.

\_\_\_\_\_. Radiografia da paisagem e do desejo: Incursão em José Luís Peixoto e Gonçalo M. Tavares. In LOURENÇO, António Apolinário e SILVESTRE, Osvaldo Manuel (coord.). *Literatura, espaço, cartografias*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2011, pp. 467-483.

RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

REAL, Miguel. *Nova Teoria do Mal*. Lisboa: Dom QUIXOTE, 2012.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães. *Littérature et Cinéma: la monstration du corps*. In MACEDO, Ana Gabriela e GROSSEGESSE, Orlando (org.). *Representações do Corpo / Re-presenting the Body*. Col. Hespérides/Literatura, n.º 15. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, pp. 103-114.

TAVARES, Gonçalo M. Tenho muito medo das pessoas que não sabem lidar com o tédio. Entrevista de Carlos Vaz Marques. *Ler*, n.º 97, Dezembro 2010, pp. 30-38 e 84.

\_\_\_\_\_. Entrevista de Alexandra Sofia Costa para a Antena 1, em 23/11/2011. Disponível em <http://www.rtp.pt/antena1/?t=Entrevista-a-Goncalo-M-Tavares.rtp&article=4320&visual=11&tm=16&headline=13>. Acesso em: 24 de abril de 2013.

\_\_\_\_\_. *Short Movies*. Lisboa: Caminho, 2011.

\_\_\_\_\_. O processo criativo do Gonçalo M. Tavares. Publicado em 14/06/2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bqfguNfTucl>. Acesso em 24 de abril de 2013.

TORRES, Eduardo. A instabilidade das imagens em *Short Movies*, de Gonçalo M. Tavares. Disponível em: <http://malomil.blogspot.pt/2012/04/instabilidade-das-imagens-em-short.html>. Acesso em: 6 de maio de 2013.

VIEIRA, Agripina Carrio. Gonçalo M. Tavares: Uma realidade perturbante. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12 de abril de 2012. Disponível em <http://visao.sapo.pt/goncalo-m-tavares-uma-realidade-perturbante=f656836#ixzz1s2JmArLD>. Acesso em 6 de maio de 2013.